

Südasiens-Chronik - South Asia Chronicle 6/2016, S. 175-203 © Südasiens-Seminar  
der Humboldt-Universität zu Berlin ISBN: 978-3-86004-324-0



## Shere Khan in Somerset: Musikalische Indienbilder in Dora Brights Dschungelbuch-Liedern (1903)<sup>1</sup>

TIHOMIR POPOVIĆ  
[tihomir.popovic@hslu.ch](mailto:tihomir.popovic@hslu.ch)

175

Wenn die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Südasiens früher stillschweigend der Musikethnologie vorbehalten war, so mehren sich inzwischen auch diejenigen Stimmen aus der historischen Musikwissenschaft, die sich diesem Gebiet nähern. In den letzten Jahren ist insbesondere das Interesse an der britischen, kolonialen Indienrezeption und -konstruktion spürbar geworden.<sup>2</sup> Dabei ist in einigen der aktuellen Studien, wie in Tobias Janz' „Genealogie der musikalischen Moderne“ von 2014, die Anwendung der aus der Postkolonialen Theorie entwickelten Methoden explizit und intensiv; in manchen anderen ist sie zumindest latent präsent (z.B. Ghuman 2014). Zahlreiche Publikationen, insbesondere aus dem Bereich der englischsprachigen Musikforschung, entfalten sich jedoch unabhängig von dem Gedankengut der Postkolonialen Theorie (z.B. Richards 2007).

Die meisten Forschungsbeiträge all dieser Gruppen sind Kompositionen „kanonischer“ oder zumindest verhältnismäßig bekannter Komponisten gewidmet, etwa Sir Edward Elgar, Gustav Holst oder John Foulds (z.B. Gwynne 2003; Ghuman 2014). Der vorliegende Beitrag geht thematisch einen anderen Weg und widmet sich einem auch in den Musiker- und Musikwissenschaftlerkreisen kaum erschlossenen Liederzyklus einer größtenteils unbekannten Komponistin: den *Six Songs from the Jungle Book* für eine Singstimme und Klavier von Dora Bright aus dem Jahr 1903. Methodisch gesellt sich dieser Text zu der ersten oben genannten Forschungsgruppe: Er ist Produkt einer durch die Postkoloniale Theorie geprägten Musikforschung. Neben einer Interpretation der Dschungelbuch-Lieder Brights wird im Rahmen des Beitrags auch der Bezug zu anderen Kompositionen der Zeit, in denen



vergleichbare Motive zu finden sind, hergestellt. Darüber hinaus wird die Verbindung zu verwandten Topoi aus dem britischen Musikschrifttum jener Epoche demonstriert. Es geht aber vor allem darum, die genuin kompositorischen Wege zu definieren, über welche die koloniale Indien-Repräsentation funktioniert: Handelt es hierbei nur um konventionelle Mittel des musikalischen Exotismus, oder gibt es auch andere Möglichkeiten des Komponierens, in denen ein Analogon zum kolonialen Denken und Schreiben gesehen werden kann?

**„Bright and original fancy“ in der Welt der Gentry: die Komponistin Dora Bright<sup>3</sup>**



Abb 1: Dora Bright im Jahr 1889<sup>4</sup>

Obwohl Dora Bright, geboren am 16. August 1863 in Sheffield, gestorben am 16. November 1951 in London, zeit ihres Lebens sowohl als Komponistin als auch als Pianistin hohes Ansehen genoss, ist sie heute außerhalb der musikwissenschaftlichen Genderforschung weitgehend



vergessen. Aus diesem Grund ist hier ein Exkurs über die Biografie der englischen Musikerin geboten.

Dora Bright entstammte einer Familie der gebildeten Mittelschicht. Von ihrem Vater, Augustus Bright, einem Handelsangestellten, weiß man, dass er ein exzellenter Amateurgeiger war. Jedoch ist über die musikalische Frühsozialisation Dora Brights nichts bekannt. Ab 1881 studierte sie an der Londoner Royal Academy of Music bei namhaften Professoren: In Komposition und Harmonielehre unterrichtete sie Ebenezer Prout, während Walter Macfarren, bei dem sie zuweilen auch als Assistentin fungierte, ihr Klavierdozent war. Bright scheint eine brillante Studentin gewesen zu sein. Jedenfalls hat sie 1884 das Stipendium Cipriani Potter Exhibition sowie 1886 das Lady Goldsmid Scholarship für ihr Klavierstudium gewonnen. Ebenfalls bekam Sie 1887 den Sterndale Bennett Prize für Klavier und 1888 die Charles Lucas Silver Medal for Composition.

Das Klavierkonzert in a-Moll von Dora Bright wurde 1888 im Rahmen eines Konzerts der Royal Academy of Music uraufgeführt. Eine zweite Aufführung fand bei den renommierten Promenadenkonzerten im Covent Garden statt: Beide Male war Bright als Pianistin selbst an den Aufführungen beteiligt. Das Werk wurde auch in den Crystal Palace Concerts gespielt. Die Londoner Kritik lobte dabei Dora Bright nicht nur als Aufführende, sondern auch als Komponistin. So schrieb der Kritiker von *The Musical World*, Brights Klavierkonzert sei ein „work full of bright and original fancy and melodious inspiration of a high order, coupled with excellent workmanship“ (zit. n. Fuller 1999: 321). Auch eine Besprechung von George Bernard Shaw ist überliefert. Der Literat beschrieb das Konzert als „remarkable—apart from its undeniable prettiness—for its terse, business-like construction and its sustained animation“ (1932: 161). Signifikant in diesem Kommentar sind die Qualitätsbezeichnungen Shaws: Während „prettiness“ eher feminin konnotiert ist, dürfte die „business-like construction“ um 1900 durchaus maskulin gegendert gewesen sein. Diese Kombination von ganz unterschiedlich gepolten Attributen betont sicherlich die hohe Meinung, die Shaw, eine der bedeutendsten Persönlichkeiten des Londoner Kulturlebens jener Epoche, von Brights Komposition gehabt haben musste.

Die Tatsache, dass Dora Bright in den Jahren 1889, 1890 und 1892 u.a. in Köln, Leipzig und Dresden spielte, illustriert ihren großen Erfolg als Musikerin, denn Deutschland war für die englischen Komponisten jener Epoche besonders attraktiv und vorbildhaft, wie man etwa aus

der Biographie Sir Edward Elgars weiß.<sup>5</sup> Dass Bright dabei in Leipzig mit dem namhaften Gewandhaus-Dirigenten, Konservatoriumsdirektor und Komponisten Carl Reinecke (1824-1910) spielte, ist eine zusätzliche Bestätigung des Erfolgs ihrer Musikkarriere.

Auch die deutsche Musikkritik verhielt sich mehr als affirmativ. So schrieb das *Musikalische Wochenblatt* im Jahr 1890, die Komponistin und Pianistin Dora Bright habe

durch ihre pianistischen Leistungen, mehr aber noch durch ihr Compositionstalent, von welchem sie mit einem vielfach originellen, sehr frischen und hinsichtlich der Verwebung mit dem Orchester äusserst wohlklingenden Clavierconcert vollgiltige Beweise erbrachte, sich eines ungewöhnlichen Erfolges zu erfreuen gehabt.<sup>6</sup>

Im Jahr 1892 heiratete Bright den einstigen Offizier Wyndham Knatchbull, Mitglied einer angesehenen Familie der Gentry aus Nordsomerset. Nach ihrer Eheschließung komponierte Bright weiterhin—ihren Geburtsnamen behielt sie als Künstlerin—, trat aber vorerst nicht mehr intensiv als Pianistin auf. Dafür betätigte sie sich—wie es sich für eine Dame gehörte, die in eine wichtige County Family eingeeheiratet hatte, als Gastgeberin und Organisatorin des Kulturlebens ihrer Grafschaft. Auch gründete sie die Babington Strollers, eine Theatergruppe von Amateuren, und ließ sie ihre Ballett- und Dance-Plays-Musik aufführen.

Brights Arbeit im Bereich des Musiktheaters beschränkte sich jedoch nicht auf die Amateurebene: In ihrem Ballett *The Dryad* tanzte im Empire Theatre of Varieties auch die gefeierte dänische Tänzerin Adeline Genée. Dora Brights Dance-Play *The Portrait* wurde in den Jahren 1910/11 sogar 75mal aufgeführt. Erfolgreich war auch ihre Oper *The Waltz King*, über Johann Strauss, 1926 entstanden und 1935 im Ambassadors Theatre in London aufgeführt. In den 30er Jahren konzertierte Bright im Rundfunk. Auch hat die BBC 1939 eines ihrer Konzerte aus Babington übertragen. Darüber hinaus wirkte Dora Bright als Musikkritikerin der Zeitschrift *Musical Opinion*, wobei sie sich durch einen kritischen Standpunkt der Musik des 20. Jahrhunderts gegenüber auszeichnete (Fuller 1999: 322).

Kaum Beachtung haben in der Musikforschung die Ausführungen Violet Powells (1912-2002) über Dora Bright-Knatchbull und ihr Leben im Babington House gefunden.<sup>7</sup> In ihrem autobiographischen Werk *The Departure Platform* von 1998 beschreibt sie Dora Bright als „a gifted pianist much loved by her neighbours“ (Powell 1998: 25), wobei unter „neighbour“ eher andere Gentry-Angehörige der Grafschaft als



unmittelbare Nachbarn gemeint sein dürften. Powell berichtet, dass Bright ihre Studien seinerzeit mit dem Spiel von Popularmusik auf Partys finanziert habe, wobei sie ihren künftigen Ehemann, den Hauptmann Wyndham Knatchbull, kennen gelernt habe. Laut Powell sei die Familie Knatchbull „taken aback“ gewesen, als er mit 63 Jahren die etwa 40 Jahre jüngere Dora Bright heiratete. Jedoch seien ihre „musical entertainments“ in Babington besser gewesen als viele in den Großstädten, was ihre ‚Nachbarn‘ zu schätzen wussten (ebd.: 26).

Das Haus von Dora Bright-Knatchbull wurde laut Powell mit der Zeit „increasingly fossilised“ (ebd.), während sich die Hausherrin mit Kunstauktionen beschäftigte. Dass sich Bright doch auch um ihr Haus kümmerte—und das nach dem Tod ihres Mannes—bezeugt aber ein architekturhistorisches Detail: Laut Foyles und Pevsners Schilderungen wurde 1930, also in der Zeit von Dora Brights *regnum* in Babington, zumindest der Kamin in der Bibliothek eingebaut (Foyle & Pevsner 2011: 85). Dora Bright lebte etwa 60 Jahre lang das Leben einer englischen Gentry-Angehörigen, die als solche—das bezeugen die Beschreibungen Violet Powells—trotz ihrer Herkunft, die durchaus bekannt war, von ihren Habitusgenossen anerkannt und akzeptiert wurde. Damit dürfte auch ihr ausgeprägt konservativer Musikgeschmack verwandt sein.

179

Diese Beobachtungen zu Brights Herkunft, anschließender gesellschaftlicher Positionierung und ihrem Habitus sind keineswegs als bloße Illustration zu verstehen. Sie dürften mit ihrer Art der Beschäftigung mit Indien, die sich in ihren Liedern widerspiegelt, durchaus in einem Bezug stehen. Sowohl in den Kreisen der britischen Musikschriftsteller, als auch im Kreis der Musiker, die sich in der Kolonialzeit mit Indien befassten, war die Gentry-Zugehörigkeit ausgesprochen häufig. Unter den Musikschriftstellern war beispielsweise Sir William Ouseley Mitglied einer anglo-irischen Gentry-Familie, während Arthur Henry Fox Strangways ein „nachgeborenes“ und daher untituliertes Mitglied einer Familie war, die zur Peerage gehörte (diese und die folgenden Angaben laut Popović 2016: Kap. 2.1). Andere, wie der als Richter in Kalkutta tätige Gelehrte Sir William Jones, gehörten wiederum der meritokratischen Gentry an. Die Musiker(innen), die sich mit der Sammlung von Hindostannie Airs Ende des 18. Jahrhunderts befassten, zählten auch zur kolonialen Gentry, etwa Sophia Plowden und Margaret Fowke (Popović 2016: Kap. 3.1).

Aus dem Kreise der späteren Komponisten heiratete der aus Mittelklasse-Verhältnissen stammende Sir Edward Elgar die Tochter

eines berühmten Generals und wurde später selbst für seine Verdienste zum Ritter geschlagen und zum Baronet ernannt (ebd.: Kap. 3.4, Teil. 4). Corissa Gould betont, dass Elgars Beschäftigung mit Indien—er komponierte 1912 die Masque *The Crown of India*, um die Krönung Georgs V. als Kaiser von Indien zu feiern—durchaus im Sinne seines Habitus und seines gesellschaftlichen Aufstiegs, der auch das affirmative Repräsentieren des Kolonialismus voraussetzte, zu verstehen sei (2007: 154). Es gibt keinen Grund, dies nur auf Elgar zu beziehen. Jedenfalls ist eine Verbindung der Gentry zum kolonialen Südasien nichts Überraschendes. Noch Bernard Cohn betonte die hohe Präsenz der Gentry in Britisch-Indien (1962: 176), während Lawrence Stone über die Wichtigkeit Indiens für die britische Oberschicht der Kolonialzeit schrieb (1984: 197, 281). Regina Runge-Beneke unterstrich die Anzahl der Gentry-Angehörigen nicht nur in der kolonialen Verwaltung, sondern auch im Kreise der anglo-indischen Tagebuch-Autoren der Epoche (1996: 42-43).

In diesem Lichte erscheint auch der Gentry-Bezug oder gar die Zugehörigkeit der mit Indien verbundenen Musiker und Musikschriftsteller zur Gentry weniger zufällig, was auch für Dora Bright gelten dürfte. Der (affirmative) Bezug zum kolonialen Indien—und damit auch zu den Geschichten Kiplings—gehörte zum Habitus. Dies kann nicht nur im Schreiben, sondern auch im Komponieren erkannt werden.

### **Mahuts ohne Gesichtszüge, Kobra ohne Mungo: Koloniale Signale auf dem Titelblatt**

Im Jahr 1903 war Dora Bright sehr tätig: Sie nahm an der Organisation des *National Festival of British Music* teil, ließ eine Theaterphantasie am Chatsworth House, dem Sitz der Herzöge von Devonshire, aufführen und veröffentlichte bei Elkin einen Zyklus von sechs Liedern, die auf den Gedichten aus dem ersten *Dschungelbuch* Rudyard Kiplings (1865-1936) basierten.<sup>8</sup> Wie viele andere von Brights Werken, wurden auch die Kipling-Lieder von der zeitgenössischen britischen Kritik sehr gut aufgenommen. So schrieb die *Musical Times*:

Admirers of Rudyard Kipling should make early acquaintance of Madame Dora Bright's clever settings of these excerpts from his „Jungle Book“. The first is the „Night Song in the Jungle“, which, allied to music of broad character, forms an admirable introduction. It is followed by „The Seal Lullaby“ and „The Mother Seal's Song“, the music of both of which is very pleasing. The dramatic character of „Tiger! Tiger!“ has been happily caught. The music of the „Bandar-Log“ is pretty, but the most characteristic number of



the series is „The Song Toomai’s Mother sang to the Baby“, in which the idiom of Indian music is cleverly employed.<sup>9</sup>

Im Folgenden wird bei der Besprechung der einzelnen Lieder auf diese Rezension rekuriert werden. Vor der Vorstellung der Musik soll jedoch zunächst der Blick auf die Illustration auf dem Titelblatt der Originalausgabe von 1903 gerichtet werden. Die Motive dürften als die von „westlicher“ Seite zugeschriebenen Kollektivsymbole Indiens ausgesucht worden sein: Es sind drei Elefanten mit den Mahuts auf ihren Rücken zu sehen, wobei die Gesichter der Mahuts nicht zu erkennen sind. Ein alter Mann mit langem, weißen Bart und einem Stock in der Hand schreitet vor ihnen und scheint ihr Anführer zu sein. Unten rechts ist eine aufgerichtete Kobra zu sehen.

Selbstverständlich ist eine Darstellung von Tieren in Verbindung mit dem *Dschungelbuch* unumgänglich. Gleichzeitig sind aber auf dem Titelblatt übliche Indien-Stereotype zu erkennen: Indien wird zunächst als ein ursprüngliches Land der Natur konstruiert. Die Menschen auf den Elefantenrücken sind namen- und gesichtslos. Der Anführer der Mahuts wird dabei mit einem Hauch von Mystik dargestellt, was einem traditionellen Indienstereotyp entsprach (und immer noch entspricht).<sup>10</sup>

181

Kipling-Forscher und Bibliophile dürften diese Illustration schnell als eine Collage aus Elementen von zwei Illustrationen aus dem *Dschungelbuch* von 1894 widererkennen, wo sie auch auf dem Einband zu sehen sind (Abb. 2). Obwohl ein Teil der Illustrationen dieser Erstausgabe auf John Lockwood Kipling (1837-1911), Rudyard’s Vater, zurückgeht<sup>11</sup>, war William Henry Drake (1856-1926)<sup>12</sup> der Autor jener beiden Illustrationen auf dem Einband, die schließlich auch auf dem Titelblatt von Brights Liederzyklus verwendet wurden.



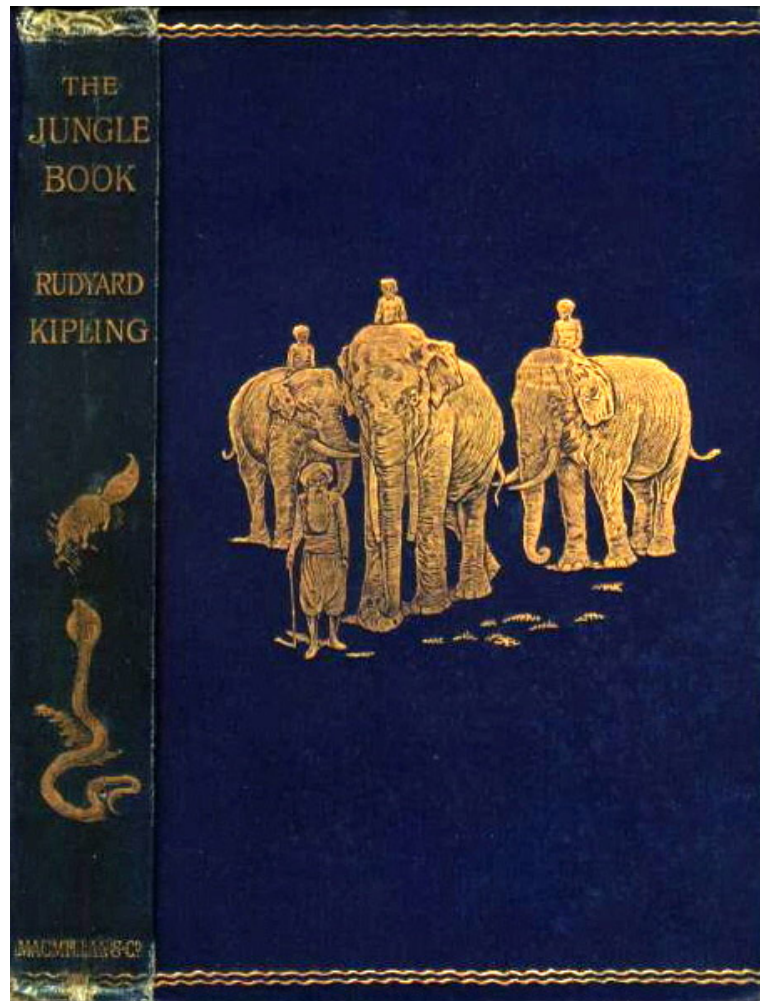


Abb. 2: Rudyard Kiplings *Dschungelbuch* von 1894: Einband der Originalausgabe<sup>13</sup>

Eine der beiden Zeichnungen, jene mit Elefanten und Mahuts (Abb. 2, rechts), illustriert die Geschichte „Toomai of the Elephants“ (Kipling 1902: 199-243)<sup>14</sup> und ist damit auf das letzte Lied aus Brights Sammlung bezogen. Allerdings ist der vertonte Text ein Schlaflied für ein Baby, das erst gegen Ende der Erzählung Kiplings vorkommt, während die Zeichnung mit den Elefanten den Anfang der Geschichte illustriert.

Die zweite Illustration, die auf der Elkin-Ausgabe von Brights Liedern verwendet wird, ist nicht komplett. Auf dem Einband des *Dschungelbuchs* (Abb. 2, links) ist die gleiche Kobra im Kampf gegen einen Mungo dargestellt worden. Die ganze Zeichnung, die ebenfalls William Henry Drake anfertigte, gehört zur Geschichte über den Mungo Rikki-Tikki-Tavi (ebd.: 161-197) und ist in den Text dieser Geschichte integriert (ebd.: 175). Die Rikki-Tikki-Tavi-Geschichte kommt jedoch in Brights Liederzyklus überhaupt nicht vor.





Die Auswahl der Illustrationen auf dem Titelblatt von Brights Liedern ist bezeichnend: Es scheint, dass sie mehr aufgrund der Wiedererkennbarkeit der Figuren als Kollektivsymbole Indiens in britischen Augen ausgesucht worden sind, als wegen eines wirklichen Bezugs zu den Texten, die in den Liedern vertont wurden. Dabei ist insbesondere ein Detail symptomatisch: die Entfernung des Mungos. Bei Kipling ist er der Widersacher der Schlange, was auch auf der Zeichnung Drakes und auf dem Einband der Originalausgabe des *Dschungelbuchs* gut zu erkennen ist (Abb. 2). Dadurch, dass die bedrohlich aufgerichtete Schlange auf dem Titelblatt Brights nun alleine ist, suggeriert sie keinen Kampf (den sie auch verlieren könnte), sondern sie steht alleine, als ein Symbol der Gefahr, da. So wird „das Indische“ auf dem Titelblatt Brights durch Symbole des Ursprünglich-Natürlichen, des Mystischen und des Bedrohlichen repräsentiert.

### Die Lieder

Die Interpretationen von Rudyard Kiplings *Dschungelbuch* als kolonialistischer Text, in dem die Beherrschung des Dschungels durch Mowgli Parallelen zur Beherrschung Indiens durch die Briten aufweist, sind bekannt und sollen hier nicht allzu ausführlich behandelt werden. Es sei jedoch an einige entsprechende Thesen erinnert. Ronald Inden beschreibt etwa das koloniale „Dschungel“-Konzept als einen Topos, der den Gegensatz zwischen der okzidentalen Aufklärung und dem Hinduismus—der im „Westen“ nicht selten für Indien insgesamt steht—konstruiert. Seien die Prinzipien der Aufklärung „mutual exclusion, unity, centredness, determinacy and uniformity“ (Inden 1990: 88) so sei im „westlichen“ Diskurs der Hinduismus als der Gegenpol davon dargestellt worden: In der „Indologie“ des Westens werde dieser nicht als ein „system of opposed but interdependent parts“, sondern als ein „wide tangle of overlapping and merely juxtaposed pieces“ betrachtet; er sei instabil, nicht zentriert und ohne Uniformität (ebd.: 88). So sei es kein Wunder, dass die häufigste koloniale Metapher für den Hinduismus—der Dschungel sei (ebd.: 86; Randall 2000: 74).

Als das Organisationsprinzip des Dschungels spielt das „Dschungelgesetz“ in den Mowgli-Geschichten eine zentrale Rolle. Seine Wichtigkeit wird verständlich, wenn man sich, etwa mit Fabian Schefold, in Erinnerung ruft, dass es der Mensch Mowgli war, der als „überlegener Führer“ die „Geltung des Rechts“ im Dschungel durchsetzte (1999: 56, Anm. 63), was eine diskursive Parallele mit jener Rolle sein dürfte, in der die Briten in der Kolonialzeit sich selbst gesehen haben. Noch Peter



Zimmermann schrieb, dass Mowgli eben nicht durch eine Überwindung der Dschungelgesetze zum Herrn des Dschungels geworden sei, sondern gerade „weil er sie strikter befolgt und mehr von ihnen kennt als jedes andere Tier“ (1981: 93). Im Dschungelgesetz sah noch Wilhelm Gauger etwas, das „tief in die Natur“ zurückreiche. Im kolonialen Diskurs bedürfe aber dieses Gesetz der „Ergänzung und notfalls der energischen Korrektur“ durch „justice“, die als ein okzidentales Konzept konstruiert wird (Gauger 1975: 61-62).

Vor dem Hintergrund dieser Aussagen können auch einige Äußerungen britischer Musikschriftsteller über indische Musik verstanden werden. So betonte etwa Arthur Henry Fox Strangways den binären Kontrast zwischen den (europäischen) „harmonic tunes“ und den (indischen) „melodic tunes“ und beschrieb diesen folgendermaßen:

But since harmony gives importance [...] to this or that note of the tune, the „harmonic“ tune will in its turn tend to travel along the most telling points of the harmony and to reinforce its crises; and the significance of such music will be the result of the conflict between melodic idiosyncrasy and harmonic necessity. The compromise between these two impulses will lead to closeness of structure and make for unity, because each checks the tendency of other to free improvisation. ‚Melodic‘ tune, on the other hand, contains its law in itself, and it has merely to display that law, not to conflict with some other. Provided the ‚laws‘ of melody are not transgressed, one particular structure seems no more desirable than another; and this leads easily to a variety and elaboration of detail, which blunts the sharp outline of *tune* and throws the weight rather upon definition of *mood* (Fox Strangways 1965 [1914]: 4, Hervorhebung im Original).

Die Beschreibung der „melodic tunes“, die ja, da die klassische Musik Indiens eine Harmonik im „westlichen“ Sinne nicht kannte, für Indien steht, scheint eine genaue Entsprechung des „Dschungelgesetzes“ im kolonialen Sinne zu sein: Die melodische Musik trage ihr eigenes Gesetz in sich und muss es „lediglich“, wie Fox Strangways schreibt (s.o.), demonstrieren. Dagegen werden die „harmonic tunes“, die für die „westliche“ Tradition stehen, wie eine komplexe Staats- und Rechtsordnung mit ihren Institutionen, Kompetenzkonflikten und Kompromissen dargestellt. Diese Gedanken finden ihre Parallelen in anderen Indien gewidmeten, britischen musiktheoretischen Traktaten der Kolonialzeit sowie in einem Teil der auf Indien bezogenen Musik (Popović 2016: Teil 2 u. 3). Wie die Komponistin Dora Bright mit den Motiven aus den Mowgli-Geschichten umging und welche kompositorischen Techniken sie dabei einsetzte, wird im Folgenden thematisiert.



### *Night-Song in the Jungle*

Dora Brights Kipling-Lieder stellen Vertonungen der Gedichte dar, die in den Erzählungen des *Dschungelbuchs* zu finden sind. Bei den nachfolgenden Besprechungen der einzelnen Lieder werden nur jene, die mit Indien verbunden sind, thematisiert (Nr. 1, 4, 5 u. 6). Die Lieder Nr. 2 und 3 werden hier ausgelassen, da sie sich nicht auf Indien beziehen.

Das dem ersten Dschungelbuch-Lied Dora Brights zugrundeliegende Gedicht über die Jagd in der Nacht stammt aus der Geschichte „Mowgli’s Brothers“ (Kipling 1902: 1-41):

Now Chil the Kite brings home the night  
That Mang the Bat sets free–  
The herds are shut in byre and hut,  
For loosed till dawn are we.  
This is the hour of pride and power,  
Talon and tush and claw.  
Oh, hear the call!–Good hunting all  
That keep the Jungle Law! (ebd.: 3)<sup>15</sup>

Es soll nach Vortragsanweisung Brights „Broadly with emphasis“ gespielt werden, was auch die zeitgenössische Rezension hervorhob. Die Musik wurde dabei als eine sehr passende Einleitung des Zyklus beschrieben (s. Zitat oben, Kapitel 2).

Wenn man sich an das durch und durch orientalisierte und mit den aus dem Kolonialdiskurs bekannten Stereotypen beladene Titelblatt (s.o.) erinnert, überrascht die Abwesenheit des musikalischen Orientalismus in Dora Brights erstem Dschungelbuch-Lied. Das Lied ist im 6/8-Takt komponiert, was zahlreichen bekannten europäischen Jagdliedern aus dem 19. Jahrhundert entspricht. Einige Beispiele seien hier zur Illustration genannt: Franz Schuberts „Der Jäger“ aus dem berühmten Zyklus „Die schöne Müllerin“, D. 795, oder „Jägers Liebeslied“, D. 909, Robert Schumanns „Jagdlied“ aus den „Waldszenen“ op. 82, Nr. 8, oder „Jägerliedchen“ und „Wilder Reiter“ aus dem „Album für Jugend“ op. 68, Nr. 7 und 8, Felix Mendelssohn Bartholdys „Jagdlied“ op. 84, Nr. 3 oder Franz Liszts „Etude d’exécution transcendante“ Nr. 8 „Wilde Jagd.“ Das berühmte Lied „A Hunting We Will Go“ von Thomas Arne, in England so bekannt, dass man es wie ein Volkslied betrachten kann, soll im englischen Kontext auch erwähnt werden. Diese Stücke charakterisiert nicht nur die Taktart 6/8, sondern auch der darin häufig vorkommende Trochäus (Viertel–Achtel, z.B. wie im Notenbeispiel in Abb. 3) und der Siciliano-Rhythmus (Trochäus in Verbindung mit dem



Rhythmus: punktierte Achtelnote—Sechzehntel—Achtel): rhythmische Gliederungen, die mit Jagdsignalen zu tun haben<sup>16</sup>.

Dora Brights „Night-Song in the Jungle“ weist die gleichen rhythmisch-metrischen Eigenschaften wie die Jagdmusik des 19. Jahrhunderts auf. Auch die Melodik begleitet diesen Kompositionsstil: So wird der Text „Oh, hear the call“ mit einem trochäischen Rhythmus vertont, wobei die Melodie zuerst im Gesangspart, dann auch, als Imitation, in der Klavierbegleitung eine Quinte nach oben springt (Takt 16f., Abb. 3; im weiteren Text wird für das Wort „Takt“ bzw. „Takte“ die Abkürzung „T.“ verwendet). Dieses tonmalerische Ruf-Motiv ertönte bereits einige Takte zuvor (T. 11), als es im Text hieß: „The herds are shut in byre and hut,/For loosed till dawn are we“, wobei der Jagdbezug zum ersten Mal deutlich wurde.

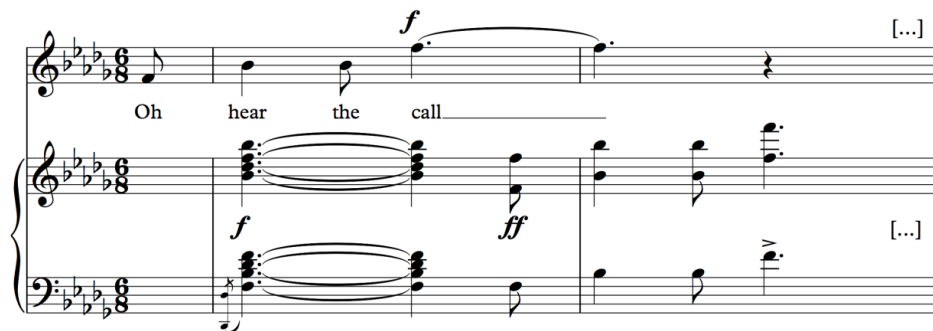


Abb. 3: Dora Bright, „Night-Song in the Jungle“, T. 16f.

Auch in anderen Aspekten folgt Brights Musik der textlichen Vorlage Kiplings und verwendet dabei die traditionellen musikalischen Mittel des 19. Jahrhunderts. So wird in T. 12f., bei der Textstelle „This is the hour of pride and power“ aus der Ausgangstonart, dem traditionell eher „trüb“ aufgefassten b-Moll, in die parallele Durtonart Des-Dur moduliert: eine „Aufhellung“, die zu den Begriffen wie „pride“ und „power“ nicht überraschend wirkt. Nach der Rückmodulation nach b-Moll findet der Höhepunkt des Liedes in T. 20-22 statt (Abb. 4): Dieser wird einerseits durch die Töne im Gesangspart erreicht, die nicht nur hoch, sondern auch lang gehalten sind und wiederholt werden, andererseits durch den allmählich chromatisch steigenden Klavierpart.



Abb. 4: Dora Bright, „Night-Song in the Jungle“, T. 20-22.

Gleichzeitig wird an dieser Stelle im Text eines der zentralen Motive des gesamten Dschungelbuch-Zyklus erwähnt: Das bereits besprochene Dschungelgesetz, das auch der Jagd eine moralische Berechtigung zu geben scheint.

Elemente des Exotismus sind auch im Bereich der Harmonik kaum zu finden. Ein einziger Aspekt kann in diese Richtung weisen: Die Abwesenheit des Leittons auf der 7. Skalenstufe bzw. der daraus resultierende Mollakkord auf der V. harmonischen Stufe (T. 5)<sup>17</sup>: ein Effekt, der häufig für die Darstellung des „Anderen“ auch in den „indischen“ Werken englischer Komponisten anzutreffen ist, etwa in *The Crown of India* von Edward Elgar (Popović 2016: Kap. 3.4). Andererseits tritt dieses Mittel auch in anderen dem Exotismus verpflichteten Werken auf (ebd.; sowie Locke 2009: 51-54), so dass die eine Stelle in Brights Lied nicht überbewertet werden soll.

Der Indienbezug der Komposition besteht natürlich einerseits im Text, der von indischen Tieren und auch vom Dschungelgesetz handelt („Waldgesetz“ ist kaum ein Standardtopos des europäischen Jagdliedes), andererseits in der behutsam dem Text Kiplings folgenden, kompositorischen Dramaturgie Brights. Ohne Text hat das Lied den Anschein eines nicht unkonventionell komponierten, europäischen Jagdliedes des 19. Jahrhunderts. Das musikalische Betonen des Dschungelgesetzes ist dennoch etwas, was das Lied mit seiner literarischen Vorlage verbindet und von den traditionellen ‚westlichen‘ Jagdliedern entfernt.

### *Tiger! Tiger!*

Kiplings Geschichte „Tiger! Tiger!“, mit einem auf William Blakes Gedicht *The Tyger* (1794) bezogenen Titel, behandelt Mowglis Leben im Menschendorf und seinen Kampf gegen den blutrünstigen Tiger



Shere Khan. Das Wolfskind siegt dabei über den Herrscher des Dschungels: Mowgli hetzt seine einstige Wolfsfamilie auf eine Büffelherde: Sie wird in eine Schlucht getrieben, in der sich Shere Khan gerade nach einer üppigen Mahlzeit erholt. In diesem Zustand kann der Tiger die Wände der Schlucht nicht erklimmen und fliehen. Einer ganzen Büffelherde ist selbst er nicht gewachsen. So trampeln ihn die Büffel zu Tode (Kipling 1981: 92-95).

Kiplings Tiger ist in der postkolonialen Lesart, die jüngst auch in der deutschsprachigen Musikwissenschaft eingehend behandelt wurde, beinahe ein Gegenbild der indischen Darstellung vom König des Dschungels (vgl. Janz 2014, 460-461 und die dort angeführte Literatur). Kiplings Shere Khan ist ein dekadenter Schatten dieser dominanten Tigerkonstruktion, ein „orientalischer Despot“ wie er im Buche steht, beziehungsweise in dem kolonialen Diskurs konstruiert wird.

Sujit Mukherjee interpretiert die Tigerjagd, diese stereotype Tätigkeit der britischen Kolonialherren in Indien, als eine Mythologisierung des Wechsels der Eroberer Indiens: von den Moguln zu den Briten (1987: 11). Diese Interpretation kann auch auf Shere Khan und seinen Tod bezogen werden. Im Sinne der Postkolonialen Theorie kann er als die Personifizierung des Verfalls indischer Monarchien, insbesondere der Moguln, gedeutet werden, wobei sein Name offenbar nicht auf einen Mogul, sondern auf Sher Shah Suri (1485?-1545), zurückzuführen ist. Die zentralen Eigenschaften des Shere Khan—seine Lahmheit und seine Blutrünstigkeit—sind binäre Gegenbilder der Charakteristika des britischen Selbstbildes als aufstrebende, zivilisierte, „rettende“ und gerechte Kolonialmacht. Auch Janz betont diese Symbolik in seiner Fallstudie zu späteren Dschungelbuch-Vertonungen (2014: 214). Shere Khan ist nicht nur blutrünstig und lahm. Ihm fehlen (insbesondere mit überfülltem Magen) die strategischen Fähigkeiten, die Mowgli auszeichnen. Sein Tod erscheint im *Dschungelbuch* als eine Art logische Konsequenz seiner schlechten Führung, als gerechte Strafe für seine Schreckensherrschaft und auch als Befreiung des Dschungels und des Menschendorfs vom Terror, was als ein Äquivalent der kolonialen Geschichtsinterpretation angesehen werden kann.

Dora Brights Lied „Tiger! Tiger!“ ist die Vertonung des Gedichts aus der Erzählung gleichen Namens:

What of the hunting, hunter bold?  
*Brother, the watch was long and cold.*  
 What of the quarry ye went to kill?  
*Brother, he crops in the jungle still.*





Where is the power that made your pride?  
*Brother, it ebbs from my flank and side.*  
 Where is the haste that ye hurry by?  
*Brother, I go to my lair to die!* (Kipling 1902: 87)

Im kompositorischen Ton stellt das Lied eine Entsprechung der spannungsgeladenen Handlung der oben geschilderten Erzählung dar. In Moll komponiert, ist „Tiger! Tiger!“ ein dialogisches Lied in der Tradition der Romantik: Beispiele wie etwa Franz Schuberts „Der Tod und das Mädchen“ auf den Text von Matthias Claudius, D. 531, und „Der Erlkönig“, Vertonungen von Goethes berühmter Ballade von Franz Schubert (D. 328) oder Carl Loewe (op. 1, Nr. 3), zwingen sich beim Hören und Analysieren des Liedes auf.

Auch das Lied „Tiger! Tiger!“ ist mit den musikalischen Jagdstücken durch seine Taktart verwandt: Diesmal ist das teilweise der 12/8-Takt, in dem sich die für Jagdmusik typischen rhythmischen Gliederungen, die im vorangegangenen Unterkapitel erörtert wurden, ebenfalls entwickeln können.

189

Abb. 5: Dora Bright, „Tiger! Tiger!“, T. 1-5.

Der dialogische und dramatische Charakter von „Tiger! Tiger!“ wird in der Musik auf mehreren Ebenen deutlich. Zu diesem Zweck sollen nun die ersten fünf Takte des Liedes analysiert werden. Das Modell wiederholt und entwickelt sich im weiteren Verlauf des Liedes.



Zunächst ist die Ebene der Dynamik zu nennen: Die Frage (T. 2, Abb. 5) ist „forte“ gehalten, während die Antwort im Piano vorgetragen wird. Damit stehen auch die Vortragsanweisungen in Verbindung, die sich auf die Vortragsart beziehen: „con brio“ bei der Frage und „e con melancolia“ (sic!) bei der Antwort. Nun findet auch ein Wechsel der Taktart statt: Der Fragende singt im 12/8-Takt, der, wie bereits ausgeführt, mit Jagdstücken und dadurch auch mit Dynamischem assoziierbar ist; bei der Antwort ändert sich jedoch die Taktart: Nun liegt ein 4/4-Takt vor. Dieser ist in der Musik der Epoche natürlich viel zu häufig, um ihm eine besondere Konnotation nachzuweisen. Dennoch unterbricht er den dynamischen Fluss des 12/8-Taktes mit seinem trochäischen Wechsel von Vierteln und Achteln.

Auch die Gestaltung der Melodielinie im Gesangspart ist in den beiden Teilen unterschiedlich: Bei der Frage (T. 2, Abb. 5) sind zwei größere Aufwärtssprünge festzustellen, während sich die Antwort in kleineren Schritten bewegt. Dagegen ist zumindest bei der ersten Antwort (T. 4f., Abb. 5) die dominierende Bewegung der melodischen Linie abwärtsgerichtet. Die Frage ist diatonischen Charakters, während bei der Antwort die Chromatik präsent ist. Dabei erzeugt die Verbindung von Chromatik und der Abwärtsrichtung einen Effekt, der in der dur-moll-tonalen Musik allgemein (und im Bass im Besonderen) als „Lamento“ bezeichnet wird. Schließlich ist auch der Klaviersatz in den beiden Abschnitten unterschiedlich gestaltet: Bei der Frage ertönt ein dramatisches Tremolo in den Bässen, während die rechte Hand Akkorde spielt; die Antwort ist dagegen choralartig gestaltet.

Solche musikalischen Satztechniken scheinen den Kollektivsymbolen zu entsprechen, die zuvor diskutiert wurden. Wenn man akzeptiert, dass der „hunter bold“, der Antwortende aus dem Gedicht, als eine Entsprechung des Tigers Shere Khan verstanden werden kann, der ja in Kiplings Erzählung stirbt, dann tragen die musikalischen Eigenschaften „seiner“ Musik die analogen Charakteristika: Er singt langsam, leise, choralartig lamentierend, in einer nichttänzerischen Taktart und explizit mit Melancholie. Der Fragende ist musikalisch genau gegensätzlich gepolt, so dass man in ihm einen kolonialen Erzähler sehen kann. Wenn man der postkolonialen Interpretation zu folgen bereit ist, wonach Shere Khan dem Mogulbild der Briten entspricht, so lässt der Antwortende im Gedicht und dem Lied Brights Assoziationen an den letzten Mogul, Bahadur Shah Zafar (1775-1862, reg. 1832-1858) und seinen Tod in der Verbannung in Burma nach dem Indischen Aufstand von 1857 denken. Shere Khan ist, wie die Moguln in dem evolutionistischen Geschichtsbild der Briten, als



Oberhaupt des Dschungels obsolet und zugleich gefährlich geworden. Er soll durch eine neue, gute, „pastorale“ Führung ersetzt werden. Dieser Idee verleiht die Musik durch die oben geschilderten Mittel einen besonderen Akzent. Sie folgt dabei den Motiven des kolonialen Diskurses, ohne dass besondere Kompositionsmittel des Exotismus bemüht werden: Die koloniale Botschaft wird hier ohne Schnörkel des musikalischen Orientalismus präsentiert.

*Road-Song of the ‚Bandar-Log‘*

Diesem Lied ist die Vertonung eines Gedichts aus der Erzählung „Kaa’s Hunting“ zugrunde gelegt, in der Mowgli seine Begegnung mit den „Bandar-Log“, den „Affenleuten“, hat:

Here we go in a flung festoon,  
Half-way up to the jealous moon!  
Don’t you envy our pranceful bands?  
Don’t you wish you had extra hands?

Wouldn’t you like if your tails were—so—  
Curved in the shape of a Cupid’s bow?  
Now you’re angry, but—never mind,  
*Brother, thy tail hangs down behind!*

Here we sit in a branchy row,  
Thinking of beautiful things we know;  
Dreaming of deeds that we mean to do,  
All complete, in a minute or two—  
Something noble and wise and good,  
Won by merely wishing we could.  
We’ve forgotten, but—never mind,  
*Brother, thy tail hangs down behind!*

All the talk we ever have heard  
Uttered by bat or beast or bird—  
Hide or fin or scale or feather—  
Jabber it quickly and all together!  
Excellent! Wonderful! Once again!  
Now we are talking just like men!  
Let’s pretend we are ... never mind,  
*Brother, thy tail hangs down behind!*  
[This is the way of the Monkey-kind.

*Then join our leaping lines that scumfish through the pines,  
That rocket by where, light and high, the wild grape swings.*



*By the rubbish in our wake, and the noble noise we make,  
Be sure, be sure, we're going to do some splendid things!]*<sup>18</sup>  
(Kipling 1902: 84)

Auch Tobias Janz hat sich in seiner Studie über die späteren Dschungelbuch-Vertonungen mit dem Phänomen der Bandar-Log befasst: Auf diese Untersuchungen sei hier verwiesen (2014: 457-514, insbesondere 461-464). Kiplings „Affenleute“ sind im Sinne der Postkolonialen Studien im Zusammenhang mit dem Konzept der Mimikry zu verstehen.<sup>19</sup> Sie imitieren die Menschen, wobei die anderen Tiere sie wie eine Art ‚Unberühbare‘ betrachten und behandeln. Sowohl der Bär Baloo als auch der Panther Bagheera—Mowglis ältere Freunde, Unterstützer und Lehrer—hegen eine regelrechte Verachtung für die Bandar-Log. So sagt Bagheera, als er hört, dass sein Schützling bei den Affen war: „Was? Bei den Affen bist Du gewesen? Bei den grauen Narren—den Leuten ohne Gesetz—den Allesfressern? Oh, Schmach und Schande!“ (Kipling 1981: 43). Baloo betont auch die Gesetzlosigkeit der Affenmenschen und zählt ihre vielen Unarten auf:

Nicht einmal eine eigene Sprache haben sie, sondern stehlen sich Wörter von anderen, deren Aussprache sie belauschen. Nein – ihre Art ist nicht unsere Art. [...] Zahlreich sind sie, diese Affen, böse, schamlos, schmutzig, und ihr einziger Wunsch ist—falls sie überhaupt einen bestimmten Wunsch haben—von den Dschungelvölkern bemerkt zu werden. Aber wir beachten sie nicht, nicht einmal, wenn Sie Nüsse und Unrat auf unsere Köpfe herabwerfen. (ebd.: 44)

Das Konzept der Mimikry wird dabei in dem ersten zitierten Satz Balloos explizit. Dem Selbstbild der Affen entspricht diese Sichtweise natürlich nicht. Sie sehen sich als „schlechthin großartig“ (ebd.: 63). Die vielfach negative Darstellung der Affen ist, wie im Falle des Tigers, eine Umkehrung des indischen Affenbilds (s. voriges Kapitel). Im *Dschungelbuch* sind beide eine Bedrohung für den menschlichen Dschungelbeherrscher Mowgli. Dass Janz in den Bandar-Log, in der Tradition des postkolonialen Denkens, die „Babus“ sieht, die wohlhabenden Inder, die auch „westlich“ gebildet waren und ein gepflegtes Englisch sprachen, leuchtet ein (2014: 461-462; Popović 2016: Kap. 2.6.2). Die Mimikry solcher Inder verursachte Befremden, ja Verachtung der Kolonialherren, während die berühmten „martial races“, etwa die Sikhs, respektiert wurden: Eine Parallele kann im *Dschungelbuch* zwischen den Bandar-Log auf der einen und Bagheera und Baloo auf der anderen Seite gesehen werden.<sup>20</sup>



Anne McClintock berichtet über das Affenbild im ‚westlichen‘ Diskurs als „on the borders of social limit“ stehend, „marking the place of a contradiction in social value“ (1995: 215). Sie sieht sich darin in der Tradition Donna Haraways, die über die Primatologie als einen westlichen Diskurs und „a political order that works by the negotiation of boundaries achieved through ordering differences“ (1989: 10) schreibt. Der „Simian imperialism“, wie ihn McClintock nennt, sei „centrally concerned with the problem of representing *social change*“ (1995: 216 Hervorhebung im Original). Dass den Bandar-Log keine allzu affirmative Rolle im *Dschungelbuch* zukommt, verwundert in diesem Zusammenhang wenig.

Die Vortragsanweisung für das Bandar-Log-Lied lautet „with humour“ und „gracefully“: Diese Anweisung und der für die Salonmusik charakteristische musikalische Satz mit einfacher Harmonik verleihen dem auch hier verwendeten 6/8-Takt diesmal eine tänzerische Konnotation, die dem Text des Gedichts entspricht (s.o.). Das Lied beinhaltet aber ebenfalls harmonische Wendungen, die produktions- wie rezeptionsästhetisch als Elemente musikalischen Humors verstanden werden können. Es handelt sich um die Vertonungen des Verses „Brother, thy tail hangs down behind“. Der Vers wird wiederholt mit der vermollten IV. Stufe in der Tonart E-Dur harmonisiert (der Dreiklang der IV. Stufe in Durtonarten ist normalerweise ein Durdreiklang), wobei die Stelle „a little slower“ gesungen werden soll (T. 21 und an weiteren Parallelstellen, s. Abb. 6).

Die Verwendung des Molldreiklangs der IV. Stufe (oder, melodisch ausgedrückt, die Tiefalterierung der 6. Tonleiterstufe) fand im



Abb. 6: Dora Bright, „Road-Song of the ‚Bandar-Log‘“, T. 21f.

traditionellen europäischen Tonsatz an dramatischen oder stark emotional konnotierten Stellen statt. Dazu kann man aus dem Fundus der Romantik etwa das Lied „Ich grolle nicht“ (*Dichterliebe* op. 48, Nr. 7,



T. 3, 21) von Robert Schumann mit Text von Heinrich Heine zum Vergleich ziehen. Hier wird eine vergleichbare Vermollung beim Vers „und wenn das Herz auch bricht“ eingesetzt. Dass Dora Bright eine solche Wendung bei der Klage der Affen „Brother, thy tail hangs down behind!“ verwendet, kann als Groteske interpretiert werden, denn das eingesetzte kompositorische Mittel ist bei weitem tragischer konnotiert, als es dem Text zu entsprechen scheint.

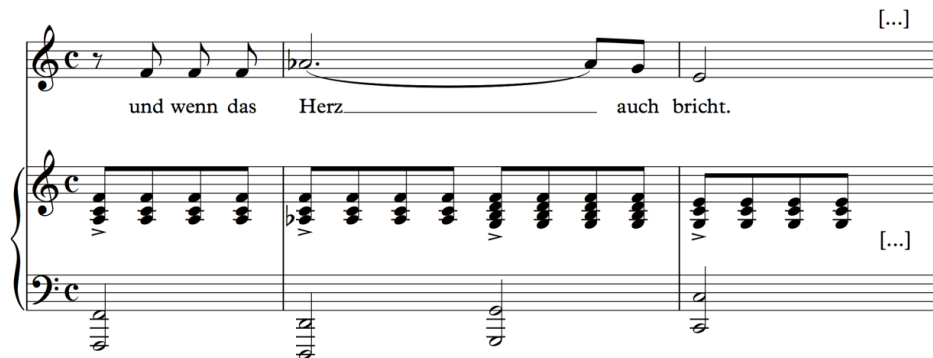


Abb. 7: Robert Schumann, „Ich grolle nicht“, T. 2-4.

Eine Steigerung des gleichen Effekts kann bei der Vertonung des Verses in der letzten Strophe beobachtet werden. Anstelle der vermollten IV. Stufe wird hier kurzzeitig in den tonartlichen Bereich der so genannten „neapolitanischen“ Harmonie (tiefalterierte II. Stufe, T. 63, Abb. 7) ausgewichen (von E-Dur, der Grundtonart des Liedes, aus betrachtet nach F-Dur), wobei auch deren V. Stufe verwendet wird (der C-Dur-Akkord, T. 62, Abb. 8): dies alles über dem Basston H—der 5. Tonleiterstufe von E-Dur.



Abb. 8: Dora Bright, „Road-Song of the ‚Bandar-Log‘“, T. 62-66. (Grundtonart: E-Dur)





Abb. 9: Wolfgang Amadeus Mozart, Arie „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“, T. 90-92 (Grundtonart: d-Moll).

Dass diese Wendung in der Musik eher mit hochdramatischen Effekten zusammengedacht wird (zumindest in der klassisch-romantischen Tradition), illustriert ihr Einsatz am Ende der berühmten zweiten Arie der Königin der Nacht aus Mozarts *Zauberflöte*: Gerade auf dem Höhepunkt der furchterregenden Tirade der Königin: „Hört, Rache Götter, hört der Mutter Schwur“ tritt eine solche Wendung ein (W.A. Mozart, *Die Zauberflöte* KV 620, 2. Akt, Arie „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“, T. 90-92, Abb. 9). Die analoge Stelle in Brights Lied der Affen dürfte als eine Steigerung des Grotesken verstanden werden. Die im Vergleich zu den kompositorischen Konventionen, innerhalb derer Bright arbeitete, übertrieben tragisch und dramatisch wirkenden Wendungen können als eine Ironisierung des zum Scheitern verurteilten Bestreben der Bandar-Log nach Menschsein verstanden werden. Gleichzeitig entspricht der musikalische Ton der Vision des im sprachlichen Sinne übertriebenen Tonfalls der Bandar-Log („schlecht-hin großartig“, s.o.).

In dieser Tragikomik ist eine Parallele zu den kolonialistischen Bildern der gebildeten Inder, die das Englische auf eine aus britischer Sicht besonders peinlich-pompöse Art gesprochen haben sollen, zu finden: eine Wahrnehmung, die man aus den bedeutenden Werken der britischen Kolonialliteratur gut kennt, etwa von Rudyard Kipling, Georg Orwell oder E.M. Forster (vgl. z.B. Singh 1988: 133-134).<sup>21</sup> Das koloniale ‚almost same but not quite‘ wird hier mit Mitteln des klassisch-romantischen Tonsatzes verhöhnt. Auch in diesem Lied folgt Bright sowohl Kipling als auch dem kolonialen Gesamtdiskurs, ohne dass man einen Hauch vom orientalistischen Komponieren spürt. Die potentiell zum „social change“ führende Affenenergie soll ausgelacht, ausgegrenzt und ausgeschaltet werden.



*The Song that Toomai's Mother Sang to the Baby*

Das ganze Gedicht mit diesem Titel findet sich am Ende der Erzählung „Toomai of the Elephants“ (Kipling 1902: 244-245). Dora Bright vertonte nur einen Teil, der auch in die Geschichte selbst integriert ist:

Shiv, who poured the harvest and made the winds to blow,  
Sitting at the doorways of a day of long ago,  
Gave to each his portion, food and toil and fate,  
From the King upon the *guddee* to the Beggar at the gate.

*All things made he—Shiva the Preserver.*

*Mahadeo! Mahadeo! He made all—*

*Thorn for the camel, fodder for the kine,*

*And mother's heart for sleepy head, O little son of mine!*  
(ebd.: 224)

Der Kritiker der *Musical Times* hat dieses letzte Lied aus Dora Brights Zyklus, wie bereits zitiert, „the most characteristic number of the series“ genannt. Auch hob er hervor, dass in dem Lied „the idiom of Indian music“ „cleverly employed“ sei (ganzes Zitat s.o.). Der Rezensent wurde nicht präziser und benannte die genauen Eigenschaften des von ihm festgestellten „idiom of Indian music“ nicht.

196



Abb. 10: Dora Bright, „The Song that Toomai's Mother Sang to the Baby“, T. 3f.

Wie er zu seinem Urteil kam, ist dennoch nachvollziehbar, denn in dem Lied ändert Bright den kompositorischen Ton in nicht unerheblichem Maße. Dass dieser etwas mit der indischen Musik zu tun hat, kann man nach heutigem Kenntnisstand kaum bestätigen. Jedoch ist das Lied, im Unterschied zu den vorigen, orientalisiert. So wird z.B. Pentatonik sowohl am Anfang (s. Abb. 10) als auch am Ende des Liedes (T. 17-18) verwendet, ein beliebtes Mittel für die Darstellung des ‚Anderen‘ in der europäischen Musik, während die Begleitung von radikal diatonischer Einfachheit ist.<sup>22</sup>



Die Vermeidung des Leittons im Abschnitt „Maestoso“ (T. 11ff.) kann auch als ein Element des musikalischen Exotismus betrachtet werden. Es stellt sich natürlich die Frage, warum in den anderen Dschungelbuch-Liedern Brights Exotismus- beziehungsweise Orientalismusmerkmale kaum vorkommen, während sie den Ton des letzten Liedes beherrschen. Eine mögliche Antwort liegt in den Liedtexten und den dazugehörigen Erzählungen: Während sich die anderen Lieder auf Tiere—die Wölfe, den Tiger und die Affen—sowie das Leben im Dschungel beziehen, betrifft das letzte Lied die indischen Menschen und besingt auch eine indische Gottheit. So werden die Tierlieder gewissermaßen „universalisiert“, während das Menschenlied „orientalisiert“ wird.

Dementsprechend unterscheidet sich die Harmonik des Liedes von jener der anderen Lieder. Es ist wiederholt das Pendeln zwischen diatonisch terzverwandten Akkorden festzustellen<sup>23</sup>: Neben den Akkorden am Anfang des Liedes (Abb. 10), ist die Wendung auch beim späteren Abschnitt „Maestoso“ anzutreffen. An beiden Stellen geht es im Text um Shiva. So könnte das für die klassische Dur-Moll-Tonalität nicht charakteristische Pendeln zwischen den terzverwandten Akkorden als eine Art harmonischer Mystik-Code verstanden werden. Dies findet im Übrigen auch in den Vedischen Hymnen Gustav Holsts statt (s. hierzu Popović 2016: Kap. 3.3). Die Verbindung von terzverwandtschaftlichen Bezügen mit der Diatonik und dem Vermeiden des Leittones bei Bright kann zudem als eine Technik des Archaisierens verstanden werden: das Konstruieren eines archaischen Indien des Goldenen Zeitalters in der Musik.

Verglichen mit den anderen auf Indien bezogenen Kompositionen britischer Komponisten des „langen“ 19. Jahrhunderts, wozu Brights Lieder sowohl kompositionstechnisch als auch ideell gehören, scheint das Konzept des kolonialen Komponierens ohne satztechnischen Exotismus die dominante Eigenschaft in Brights Liederzyklus zu sein, wobei das letzte Lied, wie bereits hervorgehoben, eine markante Ausnahme bildet. Die Geschichten des *Dschungelbuchs* werden sehr textgetreu vertont. Das Koloniale „erklingt“ dabei nicht etwa durch orientalisierende Details, sondern es ist in der Konzeption selbst, in dem genauen Befolgen des Diskurses festzustellen.

Dora Brights berühmtere Zeitgenossen gingen andere Wege. Elgars *The Crown of India* wird zu Recht als ein paradigmatisches Werk des musikalischen Orientalismus betrachtet. Die koloniale Botschaft dieses Textes—es handelt sich um ein Bühnenwerk, das den Delhi-Durbar



Georgs V. von 1911 thematisiert—wird hier zusätzlich durch eine Alienation des musikalischen Satzes unterstrichen. Die Masque konstruiert dabei sowohl im Text als auch in der Musik die Binaritäten zwischen dem Britischen und dem Indischen (vgl. etwa Gould 2007; Ghuman 2007 & 2014: 53-104; Pellegrino 2010; Popović 2016: Kap. 3.4.). Granville Bantocks und Cyril Scotts Kompositionen, obgleich stilistisch jeweils unterschiedlich, sind ebenfalls einem traditionellen musikalischen Orientalismus verpflichtet.<sup>24</sup> Gustav Holsts Werke der „Sanskrit-Phase“ sind zum großen Teil Vertonungen der englischen Übersetzungen indischer Texte und widmen sich dem „mystischen Indien“ (s. u.a. Head 2012; Ghuman 2014: 105-167; Popović 2016: Kap. 3.3).

Brights letztes Lied nähert sich diesem Zugang zu Indien, die anderen Lieder gehen, wie bereits geschildert, einen anderen Weg. Der beschwingte „Night-Song in the Jungle“ ist ein romantisches Jagdlied, „Tiger! Tiger!“ eine ebenfalls romantische Dialogvertonung, der „Road Song of the ‚Bandar-Log‘“ ein tänzerisch-komisches Salonstück; trotzdem sind sie alle durch ihre Wort-Ton-Bezüge stark kolonialistisch geprägt: Das Affenstück kann als Spottlied über den indischen Anderen interpretiert werden, das Jagdlied fokussiert das Konzept des „Dschungelgesetzes“, während „Tiger! Tiger!“ als eine Abrechnung mit vormaligen indischen Eliten verstanden werden kann. Schließlich ist auch das Toomai-Lied am Ende des Zyklus in seiner Darstellung der Andersheit indischer Menschen kolonial.

All diese Interpretationen sind naturgemäß nicht intentionalistisch. Die Konstruktion Indiens in der Musik fügt sich in das—um Michel Foucaults Terminus zu verwenden—Dispositiv des britischen Kolonialismus, jenes „heterogene Ensemble“, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst“ und das „Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann“ bedeutet (Foucault 1978: 119-120).

Dieses musikalische Konstruieren Indiens verläuft parallel mit dem kolonialen Diskurs und verarbeitet dessen Aussagen mit Mitteln der Musik, die erst im Kontext anderer Elemente des Dispositivs ihre Bedeutung erhalten.



## Endnoten

<sup>1</sup> Der Beitrag basiert zum großen Teil auf den Forschungsergebnissen von Popović 2016, insbesondere Kapitel 3.2. Frau Katharina Thalmann sei für das aufmerksame Gegenlesen herzlich gedankt.

<sup>2</sup> Es sei z.B. auf Woodfield 2000, Richards 2001, Gwynne 2003, Bakhle 2005, Zon 2006, Clayton & Zon 2007, Zon 2007, Woodfield 2010, Linden 2013, Ghuman 2014 und Popović 2016 hingewiesen.

<sup>3</sup> Um auf eine Fülle von sich wiederholenden Quellenangaben im Text zu verzichten, sei hier summarisch angegeben, dass die Ausführungen des folgenden Abschnitts auf den folgenden Forschungsbeiträgen basieren: Fuller 1994 & 1999 & 2001 & 2004, Burton 1995, Popović 2016: Kap. 3.2 sowie: Wenzel, Silke. 2011. Dora Bright. *MUGI: Musik und Gender im Internet*, unpaginiert, [mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Dora\\_Bright](http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Dora_Bright) [Letzter Zugriff: 10.09.16] beruhen.

<sup>4</sup> *The Sydney Mail*. 20. Juli 1889, S. 133, digitalisiert von Google News, [https://en.wikipedia.org/wiki/Dora\\_Bright#/media/File:Dora\\_Bright\\_1889.png](https://en.wikipedia.org/wiki/Dora_Bright#/media/File:Dora_Bright_1889.png) [Letzter Zugriff: 20.11.16].

<sup>5</sup> Zur Biographie Elgars s. Moore 1987, Kennedy 1987 sowie Anderson 1993.

<sup>6</sup> Zit. n. Wenzel, Silke. 2011. Dora Bright. *MUGI: Musik und Gender im Internet*, unpaginiert, [mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Dora\\_Bright](http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Dora_Bright) [letzter Zugriff: 10.09.16]. Die Kritik bezog sich auf ein Konzert in Köln.

<sup>7</sup> Powell war eine englische Schriftstellerin und Literaturkritikerin. Sie entstammte durch ihre beiden Elternteile dem englischen Hochadel—ihr Vater war der 5. Earl von Pakenham, ihre Mutter eine geborene Villiers (Anonym. Lady Violet Powell. 2002. *Daily Telegraph*, 15. Jan. 2002., <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1381467/Lady-Violet-Powell.html> [Letzter Zugriff 10.09.16]).

<sup>8</sup> Für das erste der beiden *Dschungelbücher* Kiplings wird im Folgenden einfach der Titel *Das Dschungelbuch* verwendet, der auch dem Originaltitel entspricht.

<sup>9</sup> Zit. n. Wenzel, Silke. 2011. Dora Bright. *MUGI: Musik und Gender im Internet*, unpaginiert, [mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Dora\\_Bright](http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Dora_Bright) [Letzter Zugriff: 10.09.16].

<sup>10</sup> Diese Aspekte werden in Popović 2016: Kap. 2.6 ausführlich behandelt.

<sup>11</sup> Bei der Arbeit am vorliegenden Text stand die Ausgabe Kipling 1902 zur Verfügung, die ebenfalls die Originalillustrationen beinhaltet.

<sup>12</sup> Dies ist an seiner Signatur zu erkennen: Vgl. Kipling 1902: 175 und 203.

<sup>13</sup> Junglebook Cover, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/JunglebookCover.jpg> [letzter Zugriff: 19.09.16].

<sup>14</sup> Die Illustration selbst ist auf S. 203 zu finden.

<sup>15</sup> In der zitierten Quelle war der Name des Greifvogels am Anfang des Gedichts „Rann the Kite“, nicht „Chil the Kite.“

<sup>16</sup> Zu Aspekten der Jagdmusik s. Karstädt 1964, Pöschl 1997, Bielitz 2000. Die Verbindung zu Jagdsignalen behandelt insbesondere Pöschl 1997: 178-250.

<sup>17</sup> Entsprechend dem aktuellen musiktheoretischen Usus werden arabische Zahlen für melodische Stufen (Tonleiterstufen) und römische Zahlen für harmonische (mit Akkorden verbundene) Stufen verwendet.



- 
- <sup>18</sup> Den in eckigen Klammern zitierte Teil des Gedichts ließ Dora Bright unverändert.
- <sup>19</sup> Hier sei insbesondere an Bhabha 1994 erinnert. Vgl. auch Popović 2016: Teil 2. Janz bezieht das Konzept auch auf die Kipling-Vertonungen (Janz 2014: 215).
- <sup>20</sup> Hierzu ausführlicher in Popović 2016: Kap. 2.6.
- <sup>21</sup> In Popović 2016: Kap. 2.6.2, wird das Thema weiter erörtert und auf das Musikschrifttum bezogen.
- <sup>22</sup> Zu den Satztechnischen Mitteln des Exotismus s. Locke 2009, passim.
- <sup>23</sup> Gemeint sind Akkorde, die innerhalb einer Tonleiter eine Terz voneinander entfernt sind, z.B. C-Dur und a-Moll im obigen Beispiel (Abb. 9).
- <sup>24</sup> Zu Bantocks Orientalismus s. Richards 2007 und Ghuman 2014: S. 112-113. Zu Scotts Indien-Rezeption vgl. insbesondere Linden 2013: S. 33-54 sowie Ghuman 2014: S. 111-115.

## Bibliografie

- Anderson, Robert. 1993. *Elgar*. London: J.M. Dent.
- Bakhle, Janaki. 2005. *Two men and music: nationalism in the making of an Indian musical tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The location of culture*. London: Routledge.
- Bielitz, Mathias. 2000. *Jagdmusik und Jagd in der Musik: Anmerkungen zur Geschichte der kompositorischen Reaktion auf Jagd und Jagdklang und zur Frage von Jagdmusik im Mittelalter*. Neckargmünd: Mäanneles.
- Burton, Nigel. 1995. Bright, Dora (Estella). In: Julie Anne Sadie & Rhian Samuel, (Hg.). *The Norton/Grove dictionary of women composers*. New York: W.W. Norton & Company, S. 84-85.
- Clayton, Martin & Zon, Bennet, (Hg.). 2007. *Music and orientalism in the British empire, 1780s-1940s: portrayal of the east*. Aldershot: Ashgate.
- Cohn, Bernard. 1962. The British in Benares: a nineteenth-century colonial society. *Comparative Studies in Society and History*, 4/2 (January 1962), S. 169-199.
- Foucault, Michel. 1978. *Dispositive der Macht: Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Foyle, Andrew & Nikolaus Pevsner. 2011. *Somerset: North and Bristol*. New Haven: Yale University Press.
- Fox Strangways, Arthur Henry. [1914] 1965. *The music of Hindostan*. Oxford: Clarendon Press.





- Fuller, Sophie. Bright [*married name* Knatchbull], Dora Estella (1862-1951). 2004. In: H.C.G. Matthew & Brian Harrison, (Hg.). *Oxford dictionary of national biography*, 60 Bde., *Index of Contributors*. Oxford: Oxford University Press, Bd. 7, S. 617-618.
- \_\_\_\_\_. 2001. Bright [Knatchbull], Dora (Estella). In: Stanley Sadie & John Tyrell, (Hg.). *The New Grove dictionary of music and musicians*, 29 Bde. London: Macmillan, Bd. 4, S. 353.
- \_\_\_\_\_. 1999. Dora Bright (1863-1951). In: Sylvia Glickman & Martha Furman Schleifer, (Hg.). *Women composers: music through the ages*, 8 Bde. New York: G.K: Hall & Co. [1996-2008], Bd. 6 [1999], S. 321-325.
- \_\_\_\_\_. 1994. Dora Bright. 1863-1951. In: Sophie Fuller, (Hg.). *The Pandora guide to women composers: Britain and the United States 1629-present*. London: Harper Collins Publishers 1994, S. 72-74.
- Gauger, Wilhelm. 1975. *Wandlungsmotive in Rudyard Kiplings Prosawerk*. München: Fink.
- Ghuman, Nalini. 2014. *Resonances of the Raj: India in the English musical imagination 1897-1947*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. 2007. Elgar and the British Raj: can the Mughals march? In: Byron Adams, (Hg.). *Edward Elgar and his world*. Princeton: Princeton University Press, S. 249-285.
- Gould, Corissa. 2007. „An Inoffensive Thing“: Edward Elgar, *The Crown of India* and empire. In: Martin Clayton & Bennet Zon, (Hg.). *Music and orientalism in the British empire, 1780s-1940s: portrayal of the east*. Aldershot: Ashgate, S. 147-163.
- Gwynne, Anna Nalini [= Ghuman, Nalini]. 2003. *India in the English musical imagination, 1890-1940*. Ann Arbor: ProQuest Information and Learning Company (zugleich Phil. Diss. University of California, Berkeley).
- Haraway, Donna. 1989. *Primate visions: gender, race, and nature in the world of modern science*. New York: Routledge.
- Head, Raymond. 2012. *Gustav Holst and India*. Chipping Norton: Sky Dance Press.
- Inden, Ronald. 1990. *Imagining India*. Oxford: Blackwell.
- Janz, Tobias. 2014. *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*. Paderborn: Wilhelm Fink.



- Karstädt, Georg. 1964. *Laßt lustig die Hörner erschallen!: Eine kleine Kulturgeschichte der Jagdmusik*. Hamburg: Verlag Paul Parey.
- Kennedy, Michael. [1968] 1987. *Portrait of Elgar*. Oxford: Oxford University Press.
- Kipling, Rudyard. 1981. *Das Dschungelbuch*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- \_\_\_\_\_. 1902. *The Jungle Book*. London: Macmillan & Co.
- Linden, Bob van der. 2013. *Music and empire in Britain and India: identity, internationalism, and cross-cultural communication*. New York: Palgrave Macmillan (= Palgrave Studies in Cultural and Intellectual History).
- Locke, Ralph P. 2009. *Musical exoticism: images and reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McClintock, Anne. 1995. *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial context*. New York: Routledge.
- Moore, Jerrold Northrop. 1987. *Edward Elgar: a creative life*. Oxford: Oxford University Press.
- Mukherjee, Sujit. 1987. Tigers in fiction: an aspect of the colonial encounter. *Kunapipi* 9/1, S. 1-13.
- Pellegrino, Joe. 2010. Mughals, music, and „The Crown of India Masque“: reassessing Elgar and the Raj. *South Asian Review* 31/1, S. 13-36.
- Popović, Tihomir. 2016. *Der Dschungel und der Tempel: Indien-Konstruktionen in der britischen Musik und dem Musikschrifttum 1784-1914*. Stuttgart: Steiner Verlag (Dr. in. Vorber.).
- Pöschl, Josef. 1997. *Jagdmusik: Kontinuität und Entwicklung in der europäischen Geschichte*. Tutzing: Hans Schneider (= Alta Musica, Bd. 19).
- Powell, Violet. 1998. *The departure platform*. London: William Heinemann Ltd.
- Randall, Don. 2000. *Kipling's imperial boy: adolescence and cultural hybridity*. Basingstoke: Palgrave.
- Richards, Fiona. 2007. Granville Bantock and the orient in the midlands. In: Martin Clayton & Bennet Zon, (Hg.). *Music and orientalism in the British empire, 1780s-1940s: portrayal of the east*. Aldershot: Ashgate, S. 129-146.



- Richards, Jeffrey. 2001. *Imperialism and music: Britain 1876-1953*. Manchester: Manchester University Press.
- Runge-Beneke, Regina. 1996. *Indien in britischen Augen: Über den Zusammenhang von Frauenbildern, Indienprojektionen, Herrschaftsphantasien und Männlichkeitsvorstellungen*. Göttingen: Muster-Schmidt Verlag (= Zur Kritik der Geschichtsschreibung, Bd. 7).
- Schefold, Fabian. 1999. *Koloniale Mythenbildung und ihre literarische Dekonstruktion: Britische Kolonialliteratur von Kipling bis Farrell*. Göttingen: Cuvillier Verlag [zugleich: Phil. Diss. Universität Hannover 1998].
- Shaw, George Bernard. 1932. *Music in London 1890-94*. 3 Bde. London: Constable.
- Singh, Rashna. 1988. *The imperishable empire: a study of British fiction on India*. Washington DC: Three Continents Press.
- Stone, Lawrence. 1984. *An open elite? England 1540-1880*. Oxford: Clarendon Press.
- Woodfield, Ian. 2010. A harpsichord on the banks of the Ganges: English keyboard instruments and the collection of „Hindostannie“ airs. In: Joep Bor et al., (Hg.). *Hindustani music: thirteenth to twentieth centuries*. New Delhi: Manohar, S. 499-510.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Music of the Raj: a social and economic history of music in late eighteenth-century Anglo-Indian society*. Oxford: Oxford University Press.
- Zimmermann, Peter. 1981. *Auf der Suche nach Indien und Südostasien: Englische Belletristik im Zeitalter des Kolonialimperialismus*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Zon, Benett. 2007. *Representing non-western music in nineteenth-century Britain*. Rochester: University of Rochester Press.
- \_\_\_\_\_. 2006. From „very acute and plausible“ to „curiously misinterpreted“: Sir William Jones’s „On the Musical Modes of the Hindus“ (1792) and its reception in later musical treatises. In: Michael J. Franklin, (Hg.). *Romantic representations of British India*. Abingdon: Routledge (Routledge Studies in Romanticism, Bd. 7), S. 197-219.

